

ANNA KAPUSTA

## OBLICZE KRÓLA. *BOLESŁAW ŚMIAŁY* STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO JAKO MIT MEMORYCZNY\*.

Recenzent: prof. dr hab. Grażyna Borkowska

Rapsod jest w wykładni kodu symbolicznego kultury europejskiej jednoczesnym depozytariuszem i źródłem mitu. Rapsod pamięta<sup>1</sup>, odtwarza<sup>2</sup> i powtarza<sup>3</sup> słowa zasłyszane. W akcie odtwarzania podmiotowo

---

\* Powyższy szkic mitograficzny jest wizualizacją autorskiego projektu badania mitu jako wielowymiarowego fenomenu kulturowego, wymagającego interdyscyplinarnej metodologii badawczej. Zagadnieniu owej metodologii mitograficznej poświęcony został dwuletni projekt naukowo-dydaktyczny przeprowadzony przez autorkę w założonej i koordynowanej przez nią Międzywydziałowej Grupie Badań nad Mitem Uniwersytetu Jagiellońskiego (lata akademickie – 2004/2005 i 2005/2006). Efektem indywidualnych prac członków Grupy jest pierwszy polskojęzyczny „Rocznik Mitoznawczy. Studia Międzywydziałowej Grupy Badań nad Mitem Uniwersytetu Jagiellońskiego” – zob. „Rocznik Mitoznawczy, pod red. K. Jarzyńskiej, A. Kapusty, A. Pochłódki i M. Wojciechowskiej, Kraków 2006.; W roczniku opublikowane zostały artykuły – pokłosie projektu oraz sprawozdanie z interdyscyplinarnych seminariów metodologicznych poświęconych współczesnym koncepcjom mitu, przeprowadzonych – we współpracy z krakowską Fundacją na Rzecz Głębokiej Integracji Dynamis – pod hasłem: „Spotkajmy się w mie” w roku akademickim 2004/2005.

<sup>1</sup> Na temat zagadnienia mitotwórczej funkcji pamięci w teorii kulturowej transmisji tradycji – zob. Hervieu-Leger D., *Moc twórcza tradycji*, [w:] *eadem, Religia jako pamięć*, tłum. Bielewska M., Kraków 1999, s. 123-127.

<sup>2</sup> Teorię odtwarzania kulturowego - *memetykę*, pojęcie dziedziczenia genu kulturowego – *memu* stworzył Richard Dawkins. Wedle teorii Dawkinsa dziedziczenie, a więc odtwarzanie kultury polega na *ekspresji memów*. Obserwowalnym *efektem ekspresji memów* – odtwarzania fenomenów kulturowych są *socjotypy* przybierające postaci – języków, melodii, narracji mitycznych, wartości moralnych i estetycznych, etc. *Socjotypy* stanowią w teorii memowej „przejawy” wszystkiego, co można przyswoić dzięki internalizacji i co możliwe jest do przekazania innym jako jedna całość poprzez proces obiektywizacji - eksternalizacji.; zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. Skoneczny M., Warszawa 1996; Blackmore S. J., *Maszyna memowa*, przedmowa Dawkins R., przeł. Radomski N., Poznań 2002.

<sup>3</sup> Władysław Kopaliński akcentując prymarną funkcję powtórzenia w działalności greckich rapsodów – „wykonawców pieśni”, w odróżnieniu od *aoidów* – „twórców pieśni”, jedynie odtwarzających słowa zasłyszane zwraca uwagę na etymologię słowa rapsodia w języku greckim (*rhapsodia*) oznaczającego „recytację, pieśń rapsoda” od *rhapsodois* – „rapsod, zawodowy recytator, śpiewak” oraz od *rhaptein* – „zszywać, snuć wątki”. Językowym ekwiwalentem owego *powtórzenia* była również utrwalona w uzusie językowym liczba mnoga – rapsodowie.

uczestniczy bowiem w transmisji narracji mitycznych. Trwa w centrum Owidiuszowej powtarzalnej i odtwarzanej, odwiecznej *carmen perpetuum*. Mit w pamięci rapsoda istnieje tym samym jako opowieść przywołana, czyli rzeczywistość „odpamiętana”.

Fenomen pamięci „rapsodycznej” – pamięci odtwarzającej wszystko to, co w niej uprzednio zostało zdeponowanym jest symbolicznym fundamentem twórczym *Rapsodów*<sup>4</sup> Stanisława Wyspiańskiego. Utrwalonym przykładem procesualnego zapisu mitotwórczej, aktywnej pamięci<sup>5</sup>. Utwory cykliczne, tekstowe konstrukcje „mówiące” całością fragmentów, pisane „techniką witrażową”<sup>6</sup>, kryją w sobie wchłonięte i scalone przez pamięć twórcy, odczytane teksty kultury. Integrują znaki do owej pamięci najpierw wprowadzane, a następnie z niej uwalniane. Stanowią więc odtworzone, bo twórczo przywołane, swoiste centony<sup>7</sup>. Samodzielne, choć zapośredniczone z odrębnych

---

Najczęściej w języku greckim mówiło się więc o rapsodach, nie zaś rapsodzie.; [za:] Kopaliński W., hasło: rapsod, [w:] *idem, Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 1072.

<sup>4</sup> Nazwa rapsody nie jest autorskim określeniem gatunku utworów Wyspiańskiego. Jak konstatuje Leon Płoszewski: „sam autor nie dawał im w tytule bliższej nazwy gatunkowej; w spisach swych wydań książkowych nazywał je poematami”. [za:] *Uwagi o tekstach; [Rapsody]*; [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane. Rapsody. Hymn. Wiersze*, T. XI, red. Płoszewski L., Kraków 1961, s. 204; W dalszej części artykułu cytuję tekst Wyspiańskiego według tomu jedenastego niniejszego wydania. Dalej oznaczam więc tylko stronę.

<sup>5</sup> Tadeusz Sinko genezy *Rapsodów* upatruje w „pamięci tekstu”. Badacz eksponuje szczególnie biograficzny fakt, potwierdzany w przytoczonym szkicu Prof. Stanisława Estreichera (*Z lat szkolnych Wyspiańskiego*, „Tygodnik ilustrowany”, 1907 [u Sinko brak pełnego adresu bibliograficznego]), z którego, w jego opinii, wynika, iż swoistą „partyturą” dla Wyspiańskiego – autora *Rapsodów* był artykuł prasowy Józefa Szujskiego *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb* („Przegląd Polski” 1869, nr VII/ 1869). Wyspiański miał także, według Sinki, nadawać znaczenie dacie 8 lipca 1869, a więc dniu powtórnego pogrzebu Kazimierza Wielkiego, jako że łączył rok 1869 – rok ceremonii symboliczną tożsamością – z własnym rokiem urodzenia.; [za:] Sinko T., *Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1923, s. 5.

<sup>6</sup> O „technice witrażowej” w *Rapsodach* – zob. Duda K.E., *Nowa perspektywa badawcza rapsodów Stanisława Wyspiańskiego. Przykład jednej z analiz*, [w:] Stanisław Wyspiański. *Studium artysty, Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995*, red. Miodońska-Brookes E., Kraków 1996, s. 139-150.

<sup>7</sup> Zakres pojęciowy terminu *cento* przyjmuję za eksplikacją Kopalińskiego. Jak orzeka badacz: „cento to [źródłowo i prymarnie] utwór liryczny, zwłaszcza poemat, skompilowany z różnych fragmentów wybranych z różnych utworów (niekiedy z pojedynczych wersów innych poematów); łac. ‘derka, materac, płaszcz, zszyty z kawałków materii; jw.’ W stroż. Grecji – z *Illidy* Homera; w Rzymie – z utworów Wergiliusza”; [za:] hasło: *cento*, [w:] Kopaliński W., *Słownik Wyrazów Obcych*, Warszawa 1994, s. 88.

tekstów kultury, wątki narracji mityzującej pamięć. Tworzą uspołnione procesem „odpamiętywania” elementy mitu memorycznego. Mitu działającej w tekście pamięci.

Doświadczenie tekstu literackiego przez Stanisława Wyspiańskiego było bowiem – jak dowodzą zgodnie biografowie – nieustającą nigdy „próbą pamięci”. Dla autora *Rapsodów* literatura, a zatem teksty spisane funkcjonowała od czasów wczesnego dzieciństwa jako recytatyw. Wyspiański, wedle relacji ciotki Zofii Stankiewiczowej, „uczył się na pamięć i z pamięci wygłaszał”. „Żyjąc” tekstem, stawał się „żywym” tekstem<sup>8</sup>. Autor, będąc już dojrzałym twórcą, wielokrotnie, refrenicznie powracał również do rzeczywistości tekstu pamiętanego. Podążając tropem chronologii twórczej pamięci – zauważyć można, iż od roku 1900, a więc roku powstania *Bolesława Śmiałego* – rapsodu, teksty wywołane – stworzone coraz konsekwentniej stają się właśnie tekstami „odpamiętanymi”. Do utworów Wyspiańskiego wkraczają zapisy centonów pamięci. Perspektywa twórczego oglądu rzeczywistości nabiera odtąd charakteru misteryjnego, powracającego „wtedy i tam”. Mityzującej – symultanicznej retrospekcji, zarówno literackiej, jak i biograficznej. Niedokończona mitobiografia artysty symbolicznie zaczyna ulegać przedwczesnemu<sup>9</sup> dopełnieniu.

Szczególnie mitotwórczym centonem pamięci jest, w mojej hipotezie mitograficznej, *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego. Rapsod – mit memoryczny. Mit owej aktywnej, twórczej pamięci, skrywający w swej strukturze<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Por. dokumentację biografii autorstwa Chmiela i Sinki; zob. *Życie i twórczość Stanisława Wyspiańskiego. Środowisko i nauka*, [w:] *Wstęp do S. Wyspiański, Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. Dramaty*, Warszawa, Odbito w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy, we wrześniu 1924 r., T.I.

<sup>9</sup> O swej śmiertelnej chorobie Wyspiański ostatecznie dowiedział się jednak prawdopodobnie dopiero w roku 1903; zob. Trojański W., *Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, Kraków 1927.

<sup>10</sup> Czesław Zgorzelski zauważa, iż w twórczości Wyspiańskiego charakterystyczną jest technika wpisywania ballady w strukturę innego dzieła. Tworzenie swoistej kompozycji szkatułkowej – ballady ukrytej, „zadanej” do odgadnięcia. Badacz twierdzi: „Nie dystans obiektywnego obserwatora, ale spięcia poszarpanego dramatycznie dialogu oraz styl aluzyjnego wzmiankowania stają się znamięm balladowej wypowiedzi Wyspiańskiego. System przemilczeń i nieudomówień, mglistych aluzji i luk fabularnych stwarza niejasny zarys akcji przy zdecydowanie jednoznacznej wymowie sugestyj nastrojowo – lirycznych. One też stanowią główną funkcję poetycką tych ballad; **wszystkie bowiem – jako autonomiczne wstawki - wchodzi integralnie w tekst jego dramatów**” (por. ballady w *Legendzie I i II*, w *Bolesławie Śmiałym*, a także

spisane echo „ballady dzieciństwa”. Możliwe do identyfikacji, i – w moim odczytaniu – intencjonalnie uobecnione są w utworze Wyspiańskiego kulturowe refereny z *Der Erlkönig* Goethe’go, ślady tekstu – być może, jak to było w przypadku ballad Mickiewiczowskich – opanowanego pamięciowo. *Bolesław Śmiały*, rapsod – recytatyw przywołujący symbolicznie „ukryte oblicze” *Króla Olszyn*<sup>11</sup> Johanna Wolfganga von Goethego uległ jednak w przywołaniu tekstowym, owych ewokacjach „twórczej pamięci” szeregowi zapośredniczeń. Stał się wpisanym w rapsod Wyspiańskiego, niezwykłym „centonem centonów”. Tekstem Goethe’go, w akcie tworzenia symultanicznie odczytywanym poprzez inne teksty kultury. Słowem niejako „filtrowanym” poprzez modelujące pamięć zapośredniczenia.

Pierwszym, hipotetycznym elementem zapośredniczającym, budującym tekstowy splot owych centonów pamięci, jest autorska znajomość ballady Goethe’go w najstarszym polskim tłumaczeniu Władysława Syrokomli, pochodzącym z roku 1856. Translacja ta, wielokrotnie wznawiana w

---

w rapsodzie pod tymże tytułem, *fragmenty balladowe w Akropolis i Achilleis* oraz w *Legionie i Skalce*) [za:] *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, przy współudziale I. Opackiego, BN, S. I, nr 177, Wrocław 1962, s. LXIV. W cytowanej pracy ballada „wpisana” w tekst *Bolesława Śmiałego* (rapsodu) nie jest jednak identyfikowana jako tekst „przywołany”. Autorzy poprzestają na wskazaniu cech gatunkowych, nie stawiają więc „hipotezy źródła” ballady Wyspiańskiego lokalizowanego w konkretnym utworze literackim.

<sup>11</sup> Używam tytułu *Król Olszyn* ze względu na recepcję ballady Goethe’go *Erlkönig* – w polskiej wersji językowej utrwaloną pod takim właśnie tytułem. W literaturze przedmiotu utwór funkcjonuje również pod alternatywnymi tytułami *Król Olch* i *Król Elfów*. Rozbieżność ta nie wynika jednak tylko z językowych wariantów tłumaczenia tekstu na język polski. Owa symboliczna alternacja jest także mitorodnym „skutkiem” samej genezy ballady Goethe’go. Otóż – jak objaśnia Antoni Libera: „Motyw utworu pochodzi z duńskiej ballady przetłumaczonej przez Johanna Gottfrieda Herdera, w tej wersji postać złego ducha nazywa się *ellerkonge*, co jest inną formą *elverkonge*, czyli król elfów. W wersji Herdera pojawia się jako określenie – kalka językowa *Erlkonig*, oznaczająca „króla olszyn”, „króla olch”. (Północnoniemiecka forma rzeczownika *die Erle* – olcha brzmiąca *die Eller* stała się przyczyną pomyłki tłumacza). (...) Badacze nie są jednak zgodni, czy Goethe o pomyłce Herdera wiedział, czy też odwołał się do wierzeń ludowych związanych z bagnistymi terenami porośniętymi olchami i wierzbami. Miały je zaiszkować duchy, oddziałujące na ludzi swą zgubną mocą. Źródłem zabobonów i przesądów były nie tylko bagna, ale również drewno olchowe, które po rozrąbaniu czerwienieje, jak gdyby krwawiło”, [za:] Libera A., „*Król olch*” *Goethe’go w przekładzie Libery*, [w:] „Europa”, 2004, nr 4, s. 16. Decyzję wprowadzenia tytułu *Król Olszyn* w niniejszej pracy motywuję ponadto faktem, iż jest to najstarszy tytuł polskiego tłumaczenia ballady dokonanego przez Władysława Syrokomli w roku 1856. Ze względu na popularność tej translacji sądzić można, że była ona znana Stanisławowi Wyspiańskiemu.; [za:] J.W. Goethe, *Liryki i Ballady*, wstęp i oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1955; Tekst ballady w polskiej wersji językowej cytuję dalej na podstawie tegoż wydania, w tłumaczeniu Władysława Syrokomli, s. 82 - 83.

polskojęzycznych wyborach dzieł Goethe'go, była zarazem najpopularniejszym nośnikiem tekstu *Erlkönig* w polskiej kulturze literackiej. Z *Królem Olszyn* – wersją Syrokomli najściślej także koresponduje, w moim odczytaniu, rapsodyczny centon Wyspiańskiego. Nie ulega jednak wątpliwości, iż Wyspiański sięgał do niemieckiego oryginału, najpierw jako uczeń Gimnazjum Świętej Anny, później w samodzielnych poszukiwaniach inspiracji. Jeszcze w czasach szkolnych tłumaczył przecież *Hermana i Dorotę* Goethe'go. Mianem drugiego, jawnego już znaku zdeponowania w pamięci tekstu ballady, określić można rysunek ołówkiem<sup>12</sup> wykonany w roku 1884, szkic pod jednoznacznym, nadanym przez Wyspiańskiego tytułem – *Król Olch*. Trzecią wskazówką jest ślad zbieżności rapsodu Wyspiańskiego z muzycznym opracowaniem ballady Goethe'go pióra Schuberta. W obu przypadkach występuje bowiem charakterystyczny i paralelny, choć wyrażony w językach tak odmiennych artystycznie transpozycji, znaczący recytatyw. U Schuberta – jak sugeruje muzykolog Arnold Feil – balladowy śpiew partii Króla Olch przechodzi w rapsodyczną mowę<sup>13</sup>. U Wyspiańskiego mowa przywołanej z pamięci ballady także tętni „wewnętrzny” rytmem. Rozbija wątek rapsodycznej opowieści na kształt sekwencji nieostrych obrazów, „odpamiętanych” cytatów splecionych z tekstem oryginalnym. W rapsodzie bowiem wspomnienie przywołane – cytat, a więc tekst od-

<sup>12</sup> *Król Olch* – rysunek ołówkiem Stanisława Wyspiańskiego inspirowany balladą Goethe'go, z roku 1884, pochodzący z kolekcji Prof. Karola Estreichera umieszczony został w krakowskich zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

<sup>13</sup> Arnold Feil konstatuje: „W równoczesności szeroko pojętej melodii *alla breve* z jednej strony, i skandowanego taktu  $\frac{1}{4}$  partii fortepianu z drugiej, powstaje trudne do zniesienia napięcie, nie tylko duchowo- nastrojowej natury, napięcie tak silne, że **główny wątek kompozycji ulega zerwaniu**: król nie potrafi swojej pieśni kontynuować równie czarownie i uwodzicielsko, traci cierpliwość, a **jego śpiew przechodzi w mowę** – zbliża się do chłopca, jakby chciał go schwytać.(...)”, [za:] Freil A., „*Król Olch*” *Goethego i Schuberta*, [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy. European solo song. Studia*, red. Tomaszewski M., [w:] *Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni, Muzyka i liryka, T.VIII*, Kraków 1999, s. 69- 80. Zasugerowana zbieżność stanowi zaledwie wynik obserwacji dwu recytatywów – literackiego i muzycznego, jednak „Schubertowska konstelacja pieśni w pieśni” (jak to określił Feil) stanowi, w moim rozumieniu, istotną wskazówkę także w analizie „wewnętrznej” ballady rapsodu Wyspiańskiego. Dla Autora *Bolesława Śmiałego* zagadnienie melodii i recytatywu było powracającą, wielokrotnie przemyślaną kwestią z zakresu techniki twórczej (Por. korespondencję Wyspiańskiego z Henrykiem Opieńskim). Poprawność powyższej intuicji może także potwierdzać inny fakt kulturowy: *Erlkönig* Schuberta, kompozycja z roku 1815, wydana w 1821, była bezsprzecznie najpopularniejszym, powszechnym niemalże opracowaniem muzycznym ballady Goethe'go.

tworzony modeluje rzeczywistość aktualną, formuje tekst tworzony. Doświadczenie „uwolnione” z pamięci czyni realnością przeżywaną. Centony stają się tak czytelne, jak słyszalną jest recytacja rapsoda.

W *Bolesławie Śmiałym* Wyspiańskiego Goethe’ańska strofa pierwsza *Erlkönig* uległa rozszczepieniu i przemieszczeniu. Goethe rozpoczyna balladę:

“*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinen Kind(...)*”<sup>14</sup>

Władysław Syrokomla inicjalny dwuwers tłumaczy następująco:

„Kto jedzie tak późno wśród nocnej zamieci?  
To ojciec z dziecieniem jak gdyby wiatr leci.(...)”.

W pieśni XLIX *Bolesława Śmiałego* dostrzegalna jest, jak sądzę, odpowiedniość balladowego, rozwiniętego w strofę rapsodu – dystychu:

„Lecę, a za mną rycerni, upalni,  
jak wichry, i wicher góraj;  
w pędach, w polotach tętentem kowalni,  
w kurzawie, za pyłu chmuraj;  
od złotych podkowów rumotem nawalni,  
krzesząc krzemionów iskrami rzutnymi;  
już hen, już z dala od rzeki, od grodu,  
widmami ściganany orlimi”<sup>15</sup>.

Drugi dwuwers *Erlkönig* aktualizuje Wyspiański dopiero w pieśni LIV:

„I synam do piersi przytulił przy zbroje,  
I zerwę się duchem w gęstwiny,  
i tulę, i niosę przez sośnie nad zdroje,  
zali żyw – patrzy, a obie rączyny

<sup>14</sup> Tekst oryginału na podstawie Projektu Gutenberg - DE; Cytuję według opublikowanego w projekcie oryginału: Goethe J.W., *Erlkönig* [na:] <http://gutenberg.spiegel.de/goethe/gedichte/erlkoeni.htm>, odczyt: 10.11.2006.

<sup>15</sup> Wyspiański S., *Bolesław Śmiały*, *op. cit.*, s. 68.

na szyję za głowę zakłada mi moję (...)"<sup>16</sup>.

Echo tekstowe oparte jest na słowach Goethego:

*„Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er Faßt ihn sicher, er hält ihn warm”.*

W tłumaczeniu Syrokomli korespondencja rapsodu i ballady jawi się jako szczególnie wyrazista:

*„Chłopczyne na ręku piastując najczulej,  
Ogrzewa oddechem, do piersi go tuli”.*

W *Erlkönig* strofa druga jest przestrzenią wkraczającej śmierci, uwidaczniającego się, a więc zwiastującego śmierć dziecka oblicza Króla Olszyn. Scena ta zyskuje szczególnie patetyczny wydźwięk poprzez podwojone zapytanie: pytanie ojca skierowane do syna oraz ujętą refrenicznie, także pytającą, retorycznie pogłębiającą nastrój grozy odpowiedź dziecka:

*„Mein Sohn, was birgist du so bang dein Gesicht?  
Siehst Vater, du den Erlkönig nicht?  
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? –  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif”.*

W wersji Syrokomli gest zasłonięcia twarzy dziecka przed złowrogim Wölundem<sup>17</sup> – Królem Ciemnych Elfów, a więc karłów zamieszkujących bagna i uroczyska został wyraziście wyeksponowany:

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>17</sup> Wölund w mitologii germańskiej jest genialnym kowalem, nazywanym księciem lub królem Ciemnych Elfów (karłów). Mitografowie wyróżniają dwie zasadnicze grupy Elfów: 1. Jasne, świetliste, związane z roślinnością i płodnością oraz 2. Ciemne, utożsamiane z karłami, mieszkające w Swartalfahemie (tj. w grotach skalnych i podziemiach). Nad Elfami jasnymi, przebywającymi w niebiańskim Alfheimie, pieczę sprawuje Frey. Według tradycji południowo-germańskiej (niemieckiej) królem Elfów był Albryk. A zatem – co istotne w analizach mitograficznych – dwóm grupom Elfów odpowiadają dwaj królowie. W osobowym kontakcie z nimi nigdy nie jest ostatecznie „rozpoznany”, z którą manifestującą się w świecie widzialnym – „jasną” czy „ciemną” mocą obcuje człowiek. Obie jednak zwiastują nieuchronną śmierć.; zob.

„»**Mój synu, dlaczego twarz kryjesz we dłonie?**«

»Czy widzisz, mój ojczy? Król olszyn w tej stronie,

Król olszyn w koronie, z ogonem jak żmija!«

»To tylko, mój synu, mgła nocna się zwiąja«”.

Centon Wyspiańskiego pozbawiony jest – jak miernam znacząco – wymownego odwrócenia twarzy dziecka. W jego miejsce, także w pieśni LIV rapsodu wprowadził autor symboliczny znak odwróconego od „królewskiego oblicza” Bolesława Śmiałego - gest „odwrócenia Oblicza” Boga. I w tej reinterpretacji jednak „wypowiedziany gest” jest zwrotem ojca skierowanym do syna:

„(...)To żem ja was [syna i żonę] tak porzucił,

wy się o to smęcicie, kochani;

straciliście to wiarę, żebym wrócił.

Żeśmy krwią tą rzezną pokalani,

że się we mnie duch załął, posmucił;

**że mnie czarni opadli szatani**

**Bóg ode mnie oblicze odwrócił**”<sup>18</sup>.

Tak jak w przypadku *Króla Olszyn*, w realizacji Wyspiańskiego, odwrócona twarz na poziomie symbolologicznym wyraża metonimicznie śmierć dziecka, zawładnięcie nim przez śmiercionośne moce ciemności. Obecność mitologicznego oblicza Króla zastąpił Wyspiański nieobecnością Boskiego Oblicza, pogłębiając tym samym dramat egzystencjalny, w wersji balladowej będący jedynie obrazem służącym wzmocnieniu nastroju grozy. Symboliczny gest odwrócenia Boskiego Oblicza posiada bowiem jednoznaczłą eksplikację, w ewokowanej interpretacyjnie – graficznie wyodrębnionym, wyśrodkowanym między dwoma strofami wersem – Tradycji Psalmów Biblijnych. Fraza „odwrócić oblicze” w odniesieniu do Boga oznacza nie tylko cofnięcie Boskiego błogosławieństwa, ale i „ustanie życia”<sup>19</sup>. Kontekst Wyspiań-

---

hasła: *Elfy i Kartły* [w:] *Bogowie. Demony. Herosi. Leksykon*, red. Pasek Z., Kraków 1996, s. 127 i s. 218.

<sup>18</sup> Wyspiański S., *op. cit.*, s. 70.

<sup>19</sup> Por. szereg fragmentów Psalmów o Odwróconym Obliczu konceptualizowanym jako ustanie życia: Ps 44, 4: „Ocaliło ich ...światło Twego oblicza,/ boś ich umiłował”; Ps 30, 8:



skiego na tle tej Starotestamentowej Tradycji wybrzmiewa zatem egzystencjalną refleksją, nie zaś balladową cudownością. Reinterpretacja Wyspiańskiego zbliża także „wewnętrzzną” balladę rapsodu do Schubertowskiego odczytania utworu Goethego. Przewartościowania symbolicznego odczytania śmierci dziecka. Uczynienia zgonu - balladowego rysu grozy – „tragedią egzystencjalną” w rozumieniu Hölderlina. W tej wykładni interpretuje muzyczne opracowanie *Erlkönig* Goethe’go – Feil, eksponując tym samym wagę interpretacyjną recytatywu Króla Olszyn. Wyrecytowanego, odtworzonego słowem – zwiastuna Śmierci, ambiwalentnego Fatum o Boskiej proveniencji. Badacz śmierć dziecka w muzycznej balladzie Schuberta określa mianem „tragicznego zdarzenia”. Wyjaśnia, iż „tragiczne zdarzenie”, jak widzi to Hölderlin, jest zdarzeniem z woli Boga (można by powiedzieć, że wynika z wydarzeń). Schubertolog – za Wolfgangiem Schadewaldtem [komentatorem Hölderlina] konstatuje:

„Mowa tragiczna, tragiczne słowo, które jako słowo (*Logos*)... zawiera w sobie już zdarzenie i tym samym staje się słowem czyniącym, sprawczym, faktycznie działającym”<sup>20</sup>.

Sądzę, że owo przewartościowanie, remityzacja narracji balladowej wyjaśnia także, w przypadku rapsodu Wyspiańskiego, niemalże pominięcie rozbudowanej u Goethe’go, kilkakrotnie przytaczanej pieśni Króla Olszyn. Skoro bowiem obecności złowrogiego „oblicza króla” odpowiada w rapsodzie Wyspiańskiego „odwrócenie” błogosławiącego Oblicza Boskiego, ów element kompozycyjny „musiał” ulec znaczącemu ograniczeniu. Pojawia się zatem tylko w formie szczątkowej, w dalekim echu ballady. Pierwsza pieśń Króla Olch, pieśń „wabiąca” nie zyskała u Wyspiańskiego żadnego ekwiwalentu, lecz polemiczne odwrócenie symbolicznego krajobrazu *locus amoenus*, posiadającego

---

„Gdy ukryłeś oblicze swoje, ogarnęła mnie trwoga.../”; Ps 44, 25-26: „Dlaczego ukrywasz Twoje oblicze?/ Zapominasz o nędzy i ucisku naszym, bo w proch runęło nasze życie.../”; Ps 51, 11: „Gdy skryjesz swe oblicze, wpadają w niepokój,/ gdy im dech odbierasz, marnieją/ i powracją do swojego prochu.../”; Wybór cytatów [za:] Ehrlich E., *O lirycie Biblijnej*, „Znak”, 1977, nr IV, s. 402.

<sup>20</sup> Zob. Feil A., *op. cit.*, przypis nr 18 cytowanej pracy, s. 80; Reinterpretacja *Króla Olszyn* dokonana w rapsodzie Wyspiańskiego oscyluje więc między dwoma biegunami współtworzonymi ów „centon pamięci” - tekstem Goethe’go oraz jego muzycznym opracowaniem, przekształcaniem symbolicznym Schuberta.

u Goethe'go wymiar zachęcającej fatamorgany. W oryginale „pieśń – nawoływanie” brzmi następująco:

*„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gulden Gewand”.*

W tłumaczeniu Syrokomli na plan pierwszy wysunięta została łąka „kraśniejących kwiatów”:

„Chodź do mnie, chłopczyno, zapraszam najmilej.  
Pięknymi zabawki będziemy się bawili,  
Chodź na brzeg, tu kwiatki kraśniejają i płoną.  
A moja ci mama da suknię złoconą”.

W owej „antytetycznej” replice Wyspiańskiego, w wypowiedzi króla Bolesława, analogicznie do kwestii Króla Olszyn, opisującego krajobraz, pojawia się pustkowie:

„Żem ja zabył żony, syna, macie –  
żem ócz waszych unikała we trwodze,  
**żem jest rzucon na rozstajnej drodze,**  
a wy za mną spłakani szukacie;  
żem się w nieszczęść ogromnej szezodze  
zapamiętał – że **teraz po leśnym ugorze**  
**krzyk jeno słyszać mój i rozpacz gorze**”<sup>21</sup>.

Monolog Bolesława wypełniający symbolicznie „przestrzeń mowy”, przypisaną Królowi Olszyn rzuca także interpretacyjne światło na złożoną konstrukcję mitograficzną króla – Bolesława Wyspiańskiego. Przywołana postać, w przestrzeni tekstu rapsodu zajmująca niejako miejsce Króla Olszyn z mitu Króla Ciemnych Elfów, w remityzacji Wyspiańskiego zyskuje charakterystykę demoniczną. Ważnym jest, jak sądzę, fakt wygłoszenia owej mowy przez bo-

---

<sup>21</sup> Wyspiański S., *op. cit.*, s. 70.

hatera Wyspiańskiego nad dogorywającym ciałem dziecka. Bolesław - niczym Król Olszyn przemawia, kiedy chłopiec „założywszy ręce na szyję ojca”, z „wygasłymi” oczami, w ostatnim etapie konania, wysłuchuje owego monologu – jak śmiertelnej kołysanki. Bolesław mówi do syna i o synu:

„(...)na szyję, za głowę zakłada mi moję –  
i oczy! – a w ustach krwi czarne maliny.  
I biorę go nanoś, i składam na wrzosa. –  
Usypia...I dłonią muskając mu włosy (...)”<sup>22</sup>.

W balladzie Goethe’go moment zgonu dziecka poddany jest zabiegowi epickiej retardacji. Między pieśnią drugą Króla Olszyn dochodzi do dialogu ojca i syna:

*„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;  
In dürren Blättern säuselt der Wind”.*

Syrokomla fragment ów przekłada:

„Mój ojcie, mój ojcie! Czy widzisz te dziwa!  
Król olszyn do siebie zaprasza i wzywa!”  
„Nie bój się, mój synu! Skąd tobie te dreszcze?  
to tylko wiatr cichy po liściach szeleszcze”.

Stanisław Wyspiański rzeczywistość dziwów przytacza w wypowiedzi króla Bolesława, w pieśni L:

„I dalej, i dalej przeganiam za krańce  
ogrodzia, powiśła, podgórza;  
przemijam, przelatam, zjawiska, błyskańce,  
spod ziemi jak tłum się wynurza:  
to widma drzew nagle, jak biorą się w tańce  
za ręce gałęzie, jak krąg się wydłuża...”

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 70.

Minęły, już giną, już pola, już zbladły,  
już nikną, już lasy, już rzedną, przepadły”<sup>23</sup>.

W *Erlkönig* obraz tańczących widm wyłania się z drugiej pieśni Króla Olszyn, powtórzeniu i dopełnieniu pieśni pierwszej, wspomnianej melodii „wabiącej”. Tam tańczyć mają kobiece elfy, mitologiczne „funkcjonariuszki” śmiertelności Króla. Taniec z nimi, wedle narracji mitycznych, zawsze kończy się śmiercią<sup>24</sup>:

*„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schon;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein”.*

W translacji Syrokomli pieśń ponownego „wabienia” brzmi:

„Chodź do mnie, chłopczyno, poigrasz z rozkoszą,  
Mam córki, co ciebie czekają i proszą,  
Czekają na ciebie z biesiady nocnymi,  
Zaśpiewasz, potańczysz, zabawisz się z nimi”.

Rezygnacja Wyspiańskiego z postaci kobiecych elfów potwierdza, jak sądzę, przewartościowanie symboliczne mitu Króla Olszyn. Zastąpienie mitologicznego schematu groźnej obecności jego remityzacją – znaczącym brakiem obecności dobroczynnej. Owym odwróceniem Boskiego Oblicza. W rapsodycznej wersji mitu usunięta została zatem cała strofa czwarta, dialog ojca i syna o nadchodzącej Ciemnej Mocy:

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>24</sup> Taniec w „elfim kole” jest mitograficznym eufemizmem, symboliczną parafrazą oznaczającą ekstatyczną śmierć w śmiertelnych płaszcach. Człowiek zaproszony do tańca przez Elfa (lub ich grupę) ginie z wyczerpania nie mogąc już uwolnić się z „zaczarowanego kręgu”. Somnambuliczny „akt zgonu” wywoływany przez Ciemne Elfy obecny jest zwłaszcza w folklorze niemieckim, także w warstwie leksykalnej narracji mitycznych. Niemieckie słowo *Albtraum* (koszmar) literalnie oznacza „elfi sen”, a jego archaiczny odpowiednik *Albdruck* „elfi uścisk” powstał jako reperkusja wierzeń, iż koszmary senne są powodowane uciskiem siedzącego na klatce piersiowej śpiącego człowieka, czyhającego na duszę ludzką Elfa.; zob. Szrejter A., *Mitologia germańska, Opowieści o bogach mroźnej północy*, Warszawa 1997.

*„Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –  
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:  
Es scheinen die alten Weiden so grau”.*

Nie występuje zatem u Wyspiańskiego „dwugłos” ojciec – syn, przybierający w tłumaczeniu Syrokomli pejzażowy, „lokalny” koloryt:

*„Mój ojczc, mój ojczc! Ach, patrzaj... gdzie ciemno...  
Król olszyn ma córki, chcą bawić się ze mną.”  
„Nie bój się, mój synu, ja widzę to z dala.  
To wierzba swe stare gałęzie rozwała”.*

W remityzacji Wyspiańskiego pominięta jest również „pieśń groźby” Króla Olszyn, werbalizacja gwałtownej śmierci, w muzycznym opracowaniu Schuberta mowa „śródpieśni”, mowa pomiędzy dwiema partiami śpiewanymi:

*„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt”.*

Mowa gwałtowna, oddana – przetransponowana w tłumaczeniu przez Syrokomlę – rozkazem Króla:

*„Chodź do mnie, mój chłopczc, dopóki masz porę.  
Gdy chętnie nie przyjdiesz, toć gwałtem zabiorę”.*

Druga część strofy siódmej oryginału uległa w wersji „rapsodycznej” Wyspiańskiego zauważalnemu rozbudowaniu. U Wyspiańskiego dystychiczny „jęk”, wezwanie dziecka jest powtarzanym i wysłuchiwanym przez króla Bolesława echem w przestrzeni dwu pieśni, fragmentów oznaczonych numerami LI i LII. „Partytura” oryginału brzmi następująco:

*„Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
Erlkönig hat mir ein Leids getan!”.*

W przekładzie Władysława Syrokomli wołanie o ratunek jest już wypowiedzeniem własnego wyroku śmierci:

„Mój ojcie, mój ojcie! Ratujcie dziecinę!  
Król olszyn mnie dusi... mnie słabo... ja ginę...”.

Elementami remityzacji owego krótkiego „skryptu” mitycznego stały się dla Stanisława Wyspiańskiego „słyszenie głosu” przez ojca – Bolesława i powracające „nawoływanie” jego syna. W pieśni LI czynnikiem refrenizacji tekstu jest więc głos:

„Czyjś głos – ktoś mię woła – czy Echo, czy złuda,  
czy serce się we mnie zarywa...  
Czyjś głos – ktoś mię woła – z mojego ktoś luda,  
bo moim się hasłem odzywa...  
Czy jaka podwoda – czy pogoń – czy cuda...  
cóż serce się moje zarywa – ?  
Czyjś głos – czyjś znajomy – głos syna, głos syna...  
Syn za mną w pogoni! Przyzywa, zaklina<sup>25</sup>.

Pieśń LII „litanijnie” rozwija dwuwersową zaledwie w oryginale dziecięcą prośbę o ratunek przed śmiercią:

„Ach, ojciec, mój ojciec, słuchajcie, postójcie;  
óżeście nas tak porzucili;  
my strasznie spłakani, o stary, zmiłujcie –  
z okieńców za wami patrzyli.  
Ach, ojciec, mój ojciec, słuchajcie, darujcie,  
ja z wami, chcę z wami, tej chwili.  
I wołał, a tętent wołanie zatłumiał,  
aż moi [mówi król] mnie konia wstrzymali”<sup>26</sup>.

Nieodwołalność „tragicznego zdarzenia” okazuje się jednak wyznaczonym już, spisany losem dziecka.

---

<sup>25</sup> Wyspiański S., *op. cit.*, s. 69.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Ostatnia strofa *Erlkönig* – najbardziej wyrazisty i najwidoczniejszy centon pamięci w *Bolesławie Śmiałym* Wyspiańskiego, w moim odczytaniu, względem oryginału balladowego stanowi rozbudowaną, malarsko „dopowiedzianą” parafrazę. Kończącą „kodę” tekstu kształtuje Goethe w poniższej formie:

*“Dem Vater grauset’s, er reitet geschwind,  
Er hält in den Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Muche und Not;  
In seinen Armen Kind war tot”.*

Polska „wersja językowa” Syrokomli przybiera natomiast postać:

„Ojcowi bolesno...on pędzi jak strzała.  
Na rękach mu jęczy dziecina omdlała.  
Dolata na dworzec... lecz próżna otucha!  
Na rękę ojcowskim już dziecię bez ducha”.

Wyspiański symboliczny wygłos „tragicznego zdarzenia” dookreślił w pieśni LIII, uwidoczniał w rozszerzonej, w zestawieniu z tekstem ballady, relacji króla Bolesława:

„Koń stanął – ja patrzę: – o grozo, w kurzawie  
mój syn się z siodła osuwa  
i złata, a oni wciąż krzyczą we wrzawie;  
pył gęstwą wszystko zasnuwa,  
Skoczyłem i jego w pól – pierś chwytam prawie;  
o dziecko, krwią się zapluwa!  
Bez tchu – w moim ręku, przewiśły, omdlały,  
a usta mu jeszcze od wołań tych drgały:  
»chcę z wami!« – i czuję, że łzami się dławie<sup>27</sup>”.

Formalna zgodność przytoczonej w rapsodzie balladowej „kody” dopełnia ostatecznie obecności w przestrzeni utworu – *Bolesława Śmiałego* „odpamiętanego” i przywołanego tekstu „ballady dzieciństwa” – *Erlkönig*. Ra-

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 69-70.

psod Wyspiańskiego, odczytywany w wykładni symbolicznej, konstrukcji centonu staje się tym samym rozpoznaniem zapisu odtworzonego, odgadniętą w tekście dzieła aktualnością działającej pamięci – mitem memorycznym.

Projekt analityczny odczytywania rapsodu Stanisława Wyspiańskiego, *Bolesława Śmiałego*, jako mitu memorycznego – centonu pamięci, jest próbą opisu fenomenu mitograficznego „pamięci rapsodycznej”. Metafora „pamięci rapsodycznej” służy więc wskazaniu w zamkniętej strukturze dzieła, tekście spisany, a więc skończonym i domkniętym, elementów przywołanych, symbolicznych ewokacji owych „odpamiętanych” tekstów kultury. Mitotwórcze zjawisko powtórzenia i odtworzenia zaobserwowane przeze mnie w rapsodzie Wyspiańskiego uwidacznia się w jednoczesnym aktualizowaniu w tekście utworu, nieliniarnych i fragmentarycznych – rzecz by można „witrażowych”, przywołań ballady Goethe’go *Erlkönig*. Przywołanie to zostało, w mojej hipotezie, zapośredniczone aktywną i twórczą, autorską pamięcią innych źródeł narracji mitycznej: *Króla Olszyn* w tłumaczeniu Syrokomli, *Króla Olch* – pieśni Schuberta oraz osobistych, wcześniejszych od rapsodu reinterpretacji mitu przemysłanych i zdeponowanych w pamięci samego Stanisława Wyspiańskiego.

Najistotniejszym składnikiem rapsodycznej reinterpretacji mitu jest znaczące, symboliczne zastąpienie obecności oblicza *Króla Olszyn* z ballady – brakiem obecności, „odwróceniem” Boskiego Oblicza w *Bolesławie Śmiatym*. Przemieszczenie to, w realizacji Wyspiańskiego, czyni „wewnętrzną” balladę rapsodu „tragédią egzystencjalną” w rozumieniu Hölderlina. *Groźne*, balladowe oblicze *Króla Olszyn* w rapsodzie Stanisława Wyspiańskiego ustępuje *Fatalnemu*, „odwróconemu” Obliczu Boga.

*Bolesław Śmiały* – mit memoryczny, mit przywołania i odtworzenia tekstów kultury, wydobytych z depozytu pamięci uobecnia, używając esencjalnej formuły *modus vivendi* mitu skodyfikowanej przez Owidiusza – podmiotową *carmen perpetuum*<sup>28</sup> – ów wysłuchany i wypowiedziany mit.

---

<sup>28</sup> O koncepcji Owidiuszowej *carmen perpetuum* – zob. *idem*, *Metamorfozy*, przeł. Kamińska A., oprac. Stabryła S., BN, S. II, nr 76, Wrocław 1995, T. I, s. 3.



Pieśń przywołana nie jest więc wizualizowanym jedynie intertekstem, jako że mit, jak go „czytał” i „pisał” Stanisław Wyspiański, transcenduje strukturę tekstu.

Obecność pieśni stanowi bowiem o jej wiecznym trwaniu w rzeczywistości mitu.

## BIBLIOGRAFIA:

*Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, przy współudziale I. Opackiego, BN, S. I, nr 177, Wrocław 1962.

Blackmore S. J., *Maszyna memowa*, przedmowa R. Dawkins, przeł. N. Radomski, Poznań 2002.

*Bogowie. Demony. Herosi. Leksykon*, pod red. Z. Paska, Kraków 1996.

Dawkins R., *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 1996.

Duda K. E., *Nowa perspektywa badawcza rapsodów Stanisława Wyspiańskiego. Przykład jednej z analiz*, [w:] Stanisław Wyspiański. *Studium artysty, Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995*, pod red. naukową E. Miodońskiej – Brookes, Kraków 1996.

Ehrlich E., *O liryce Biblijnej*, „Znak”, 1977, nr IV.

Freil A., „*Król Olch*” Goethego i Schuberta: *Pieśń artystyczna narodów Europy. European solo song. Studia*, pod red. M. Tomaszewskiego, [w:] „Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni, Muzyka i liryka”, T. VIII, Kraków 1999.

Goethe J. W., *Król Olszyn*, przeł. W. Syrokomla, [w:] *idem, Liryki i Ballady*, wstęp i oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1955.

Goethe J.W., *Erlkönig* [na:] <http://gutenberg.spiegel.de/goethe/gedichte/erlkoeni.htm>, odczyt: 10.11.2006.

Hervieu - Leger D., *Moc twórcza tradycji*, [w:] *eadem, Religia jako pamięć*, tłum. M. Bielawska, Kraków 1999.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.

Libera A., „*Król olch*” Goethe’go w przekładzie Libery, [w:] „Europa”, 2004, nr 4.

Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, oprac. S. Stabryła, BN, S. II, nr 76, T. I, Wrocław 1995.

„Rocznik Mitoznawczy. Studia Międzywydziałowej Grupy Badań nad Mitem”, T.I, pod red. K. Jarzyńskiej, A. Kapusty, A. Pochłódki i M. Wojciechowskiej, Kraków 2006.

Sinko T., *Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1923.

Szrejter A., *Mitologia germańska, Opowieści o bogach mroźnej północy*, Warszawa 1997.

Trojański W., *Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, Kraków 1927.

Wyspiański S., *Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. Dramaty*, Warszawa, Odbito w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy, we wrześniu 1924 r., T. I.

Wyspiański S., *Dzieła zebrane. Rapsody. Hymn. Wiersze*, T. XI, red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskiego, Kraków 1961.